# استشراق الحكاية :

## ألف ليلة وليلة فى القصة الأمريكية

سعد البازعى

صدرت العام الماضى ( ١٩٩١ ) للروائى الأمريكى جون بارث ـ وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين ـ رواية عنوانها ( الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار )[١] ولن يحتاج القارىء للمضى إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائى نفسه : فشهر زاد والسندباد وهارون الرشيد وبغداد كلهم هنا يعلنون عن ( ألف ليلة وليلة ) بما هى حضور أساسى فى عمل روائى طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية . ومع أن ردود الفعل النقدية لهذه الرواية لم تتبلور بعد ، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسى لـ ( ألف ليلة وليلة ) فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارث ومتابعيه فى الولايات المتحدة وخارجها . يعود السبب الأول فى ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية فى أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة بوصفها مصدراً رئيسياً لتقنية القص وفلسفته . يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال ألف ليلة أو الليالى العربية ـ كما تسمى أحيانا ـ فى الآداب الغربية عموما منذ أن احتضنتها أوربا فى مطلع القرن الثامن عشر وتعهدتها بالرعاية والانتشار .

فى مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وليم لين ( ١٨٣٩ )، عنوانها ( أفضل المختارات من أسمار الليالى العربية ) نجد تعبيرا عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن محل تقدير كبير فى موطنه الأصلى : « فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باحتقار للكتابات القصصية ؛ ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوى ، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضيعة للوقت » . ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن « بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالى العربية » . ويتضح أن المقصود ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الولع الغربى بشهر زاد وحكاياتها فى الفنون والآداب الغربية من مقطوعة « شهرزاد » الموسيقية لرمسكى كورساكوف إلى قصيدة تينيسون « ذكريات الليالى العربية » إلى رواية جون بارث القصيرة ( دنيازادياد ) وهى أنموذج حديث للحكاية الإطارية ترويها أخت شهر زاد الصغرى .[٢] .

إن احتفاء الغرب بـ ( ألف ليلة وليلة ) يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها . وقد شهدت القرون الثلاثة التى نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتمثيل وعبارات

الإعجاب التى لا حدود لها . وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ « الحكاية الشرقية » ، أو الحكاية ذات الطابع الشرقى الوهمى «Pseudo- Oriental tale» أو ما يمكن أن نسميه بدقة اكبر « الحكاية الاستشراقية » التى بدأت تتنامى مع ترجمة الفرنسى جالان لـ ( ألف ليلة وليلة ) فى مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرن وساوذى وتوم مور وتيوفيل جوتييه وإدجار آلن بو، وغيرهم كثير على امتداد خارطة الآداب الغربية فى القرون الثلاثة الأخيرة(٣) .

غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التى لم تزل ألف ليلة وليلة تنعم بها فى الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هى أن تلك القصص العربية ـ الشرقية لم تقم فقط بدور الملهم أو « الحافز الأهم » ، حسب تعبير د . سهير القلماوى ، « لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحى الاستعمارية والتجارية والسياسية »(٤) . صحيح أن ( ألف ليلة ) قدمت الشرق العربى من منظور ثرى بالخيال والإبداع القصصى ، ولكن توظيفاتها المختلفة فى الغرب لم تكن دائما خلوا من سوء الفهم أو سوء التناول . فإلى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصى الخليق بالمحاكاة اشتبكت ( ألف ليلة ) فى الذهن الغربى اشتباكا نصوصيا بمكان ولادتها على نحو اتحد من خلاله الشرق العربى وغير العربى مع مضمون الحكايات الغرائبى غالبا . أو بتعبير آخر ، أصبحت ( ألف ليلة وليلة ) بعفاريتها وسحرها وإباحيتها مفتاحا رئيسا لمعرفة الشرق فى الذهن الغربى(٥) . وإذا كان فى تلك القصص ما يصف فعلا جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية فى الشرق أثناء الفترات التى دونت بها ، فإن ذلك لا يرقى أبدا إلى مستوى التعميم والمطابقة التى تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين فى توظيفاتهم المختلفة .

وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول ، يتجلى فى أن توظيف ( ألف ليلة ) يعكس أحيانا موقفا من الموروث الشرقى يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث . وبعبارة أخرى ، فإن سوء الفهم والتناول ينطوى ، أحيانا ، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقى موقف ثقافى متعال ، إن لم يتعمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها . وسيرد فى هذا المقال عدد من الأمثلة أحسبه كافياً لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبية المشار إليهما ، مثلما ستـرد أمثلة من التوظيف الفنى البحت لـ ( ألف ليلة وليلة ) بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية . لكننا سنلاحظ أن التفريق بين هذه الجوانب التوظيفية لا يحدث فى الأعمال القصصية نفسها ، بل سنجد الجوانب متداخلة يفضى بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملا تحليليا مجردا ليس أكثر .

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخى النظرى السريع فهى أن هذا المقال ينطلق من قناعة نقدية فلسفية تتلخص فى أن الأدب خطاب إبداعى ثقافى بالمفهوم الذى طرحه ميشيل فوكو وأضاف اليه إدوارد سعيد ؛ أى أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة بوصفها كلاً ولراهنية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها(٦) .

وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبى فإنما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطراره للدخول باستمرار فى علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط ، وهو بالتالى أبعد ما يكون عن التصور الشكلانى الرومانتيكى للأدب بما هو إبداع خالص أو متجاوز . وستأتى النماذج المتأملة هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة فى تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقى المتمثل بالدرجة الأولى بـ ( ألف ليلة ) لتؤكد ما أذهب اليه . فسيتضح أننا فى الأعمال المطروحة إزاء خطاب غربى استشراقى له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيا ومكانيا من الآداب الغربية . وما يناقشه هذا المقال ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليونانى القديم ، والذى دخل الأدب الأمريكى منذ بدايات تكوينه متلبسا بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوربية . ولو لخصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن اصطناع كيان جغرافى وثقافى وإنسانى اسمه

الشرق يمثل فى الأعمال الأدبية بوصفه نقيضا أو ظلا للغرب يمكن التغزل به أو الإساءة اليه ، لكن دون اتحاد معه . فالمسافة قائمة دائما بين الشرق والغرب سواء تمثل الشرق بشخصية مكروهة غالبا ، أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب فى النادر ، كشخصية النبى محمد صلى الله عليه وسلم ، أو بشخصية فاتنة دائما كشهرزاد .

لقد قمت فى مشروع سابق بدراسة تشكلات هذا الخطاب فى الأدب الأنجلو - أمريكى فى القرن التاسع عشر متتبعا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوربية(٧) . وأحسب أننى فى هذا المقال أقف على نماذج أخرى فى الأدب الأمريكى مرتبطة فى مجملها بالسياق العام للاستشراق الأدبى الأوربى وتحفر فى الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص فى التكوين الأمريكى على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية . يقول د . فؤاد شعبان فى دراسة لـ ( جذور الاستشراق فى أمريكا ) إن رؤية الأمريكيين لأنفسهم منذ وقت مبكر بوصفهم « شعباً مختاراً وأمريكا بوصفها أرض الميعاد » شكلت أساس الاستشراق الأمريكى الذى استمد بناءه الكلى من الوعى الأمريكى بالشرق وشعوبه وثقافته . فقد اطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامى ، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ « الشعبية الواسعة لـ ( الليالى العربية ) وما ظهر من أعمال تحاكيها » . ثم يضيف :

« انطلاقا من طبيعة هذه العوامل المؤثرة فى التعليم والنمو الثقافى الأمريكى ، فإن الأمريكيين عندما سافروا إلى الشرق كانوا فى معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤيا صهيون أو حلم بغداد »(٨) .

فى الجانب الأكبر من النماذج القصصية التى تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤيا صهيون وقد اتخذت هذه الرؤيا أبعاداً أكثر دنيوية ، تتحول بمقتضاها أرض الميعاد فى رؤية الأمريكيين الأوائل إلى أرض التفوق الحضارى والخلافة البشرية ، التى تخول الكاتب الأمريكى نوعا من التعامل الحر والفوقى مع الشرق وموروثات العالم غير الأمريكى . ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكوما إلى حد كبير بشروط الخطاب الاستشراقى ، فإن ذلك لم يعن خلوه من القيم الخيالية والإبداعية أو حتى من الإعجاب بالشرق أو ثقافته الموروثة . ذلك أن خطابا كالاستشراق الأدبى لا يتضمن بالضرورة نوعا من العداء أو تدنيّاً فى مستوى التعامل من الناحية الجمالية ، وإنما هو انقياد طبيعى لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة ، شأنه فى ذلك شأن ما قد يحدث لأى خطاب فى أية ثقافة أخرى .

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبى الأمريكى على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين . على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج . فلربما فاقه فى الأهمية كون الأعمال المختارة لكتاب مهمين داخل الأدب الأمريكى وخارجه . إدجار آلن بو ومارك توين وثيودور درايزر وجون بارث بعض من أعلام الأدب فى الولايات المتحدة ، وتوظيفهم لـ ( ألف ليلة وليلة ) يكتسب الكثير من أهميته ودلالاته من هذه الناحية . فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب ، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقاً . وتوضيح هذه الجوانب ضرورى فى هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية فى بعض النماذج قياسا إلى البعض الآخر ، أو قياسا إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه .

## - ١ -

القصة التى نشرها إدجار الن بو عام ١٨٤٥ بعنوان (حكاية شهر زاد الثانية بعد الألف ) توضح الكثير مما أشير إليه (٩) . فهى من ناحية حكاية استشراقية تتمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها ( ألف ليلة وليلة ) بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصية ، وهى من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشراقى فى كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنسانى وجغرافى وبما هو موروث . المشكلة التى يواجهها المحلل لمثل هذا النص هى طابعه الفكاهى الساخر الذى يمكنه من سحب البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد . لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة محاور منها الطابع الفكاهى نفسه . فسيتضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التى سبقت الإشارة

اليها بوصفها سمة من سمات الخطاب الاستشراقي . فلإحداث الأثر المضحك لا يجد الكاتب حرجا من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقي متكئاً على التصورات الغربية عنه ، ومتسقا في ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته .

الموروث الشرقي المشار إليه هنا لا يقتصر على ( ألف ليلة وليلة )، وإنما يتضمن أيضا القرآن الكريم واللغة العربية . من ألف ليلة يستمد « بو » رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهريار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام . وتأتي اللغة العربية في ردود فعل شهريار التعجبية إزاء ما يسمع ، وهي في الغالب عبارة عن همهمات لا معنى لها ، لكن « بو » يعلق ـ للفكاهة كما هو واضح ـ قائلا إنها كانت عربية دون شك مستبقا بذلك ما نسمع حاليا في بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تنطلق الشخوص العربية تهمهم كلاما لا معنى له ويقدم بوصفه عربيا[10] .

• أما القرآن الكريم فيستشهد به « بو » في منعطف أساسي من حكايته ، لأنه يتصل مباشرة بالعبارة التي تتصدر الحكاية على نحو يوحي بأن النسيج القصصي جاء ليثبت مصداقها . والعبارة هي « الحقيقة أغرب من الخيال » التي يتضح تدريجيا أنها تصف رد فعل شهريار نحو ما يسمع ( وليس رد فعل قراء « بو » ممن يألفون المخترعات والمكتشفات الموصوفة ) . غير أن شهريار الذي لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمائة قرن . ويوثق « بو » اقتباسه في الهامش مشيراً إلى أنه من « قرآن سيل » ـ أي من ترجمة جورج سيل لمعاني القرآن التي ظهرت لأول مرة في عام ١٧٣٤ في إنجلترا . واللافت للنظر هنا ليس الخطأ في الاقتباس فحسب ، وإنما رد فعل شهريار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية ( ص ٥١٠ )[11] .

فيما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبيعي أن لا يطالب عمل أدبي بالدقة أو حتى بالصحة في إيراد المعلومات أو نسبتها .

لكن هذه البدهية لا تنطبق على النص الذي أمامنا ، لسبب بسيط هو مسعى مؤلفه إلى التوثيق وتوخية الدقة في المعلومات الكثيرة المدونة في هوامشه تعليقا على ما يراه السندباد في رحلته مما يخلق مفارقة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص :

« وحين مضينا في رحلتنا وجدنا منطقة تنمو فيها الخضروات ليس في التربة ، وإنما في الهواء وكانت هناك أنواع أخرى تنمو من مادة خضروات أخرى . . » ( ص ٥٠٩ )[12] .

ويأتي التعليق في الهامش ليذكر أولا الاسم العلمي اللاتيني للنبتة الأولى « إيبدينيرون فلو إيريس ، من عائلة أوركيديو »ثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جذورها متصل بنبتة أخرى ، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها . ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة في هوامش الحكاية الثانية بعد الألف مستقاة من كتاب نشر عام ١٨٤٢ بعنوان«سلسلة من المحاضرات»لرجل يدعى الدكتور لاردنر . والطرافة في أن « بو » كان قد هجا الرجل الذي كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية ، ولكنه ، أي « بو » ، لم يتردد في استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر ، حين أراد هو أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذي عرفه قراء المجلات الشعبية في ذلك العصر ( ص ٥٠٢ ) . « ومع أن شهرزاد تدفع حياتها ثمنا للحكاية ، فإن كل ما في الحكاية للمتعة ، ومن الواضح أن « بو » مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الميكانيكية لعصره مثله مثل أي مشجع للتقدم » ( ص ٥٠٢ ) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم ، وأنه يكون أحيانا أشد غرابة من الخيال ، احتاج الكاتب الأمريكي إلى إطار قصصي تخرج منه شخصية غارقة في تكوينها الثقافي المغاير كشخصية شهريار الشرقي المسلم الذي يعرف القرآن . وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفقها الخرافي المثير للمفارقة والضحك ، فإنه لا يهم « بو »

بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلا مصدر الخرافة أم لا . فمن الذى سيسعى بين قراء « بو » إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات ؟ ولعل بعض أولئك القراء ، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين ، قد اطلعوا مثله على رواية وليم بيكفورد ( فاتك ) أو( الواثق ) التى نشرت بوصفها « حكاية عربية » عام ١٧٨٦ ، والتى تحكى قصة عن الخليفة العباسى الواثق بالله وسعيه الجنونى لامتلاك القوة والخلود ، فى إطار غرائبى مألوف فى القصص القوطى Gothic . فسيجد أولئك القراء فى قصة بيكفورد مفارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التى تعلمتها من بلادها ، اليونان ، فجلبتها معها ، والموقف الإسلامى إزاء تلك العلوم « التى يكرهها المسلمون الطيبون كراهية شديدة »[١٣] .

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهريار نحو المكتشفات العلمية ، فإن مثالاآخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكى نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقى . ففى قصيدة مطولة للشاعر والقاص الإنجليزى الرومانتيكى توم مور عنوانها « عشق الملائكة » (١٨٢٢) نجد وصفاً للكيفية التى وقع بها ثلاثة من الملائكة فى العشق بعد سقوطهم من السماء ، وذلك على النمط الشعبى لحكاية هاروت وماروت . فحين هوجم مور لتعامله مع الملائكة بشكل يخلو من التوقير سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين[١٤] . والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم « بو » فى مطلع حياته الإبداعية[١٥] .

فى قصيدة « إسرافيل » التى توضح مدى اهتمام « بو » بالموروث الإسلامى[١٦] ، خاصة القرآن الكريم ، نجد استشهادا آخر بالقرآن استقاه « بو » مرة أخرى من ترجمة « سيل » ولكن بشكل خاطىء[١٧] . ففى مقدمة « سيل » لترجمته ترد إشارة الى أن الملك إسرافيل أجمل المخلوقات صوتا ، لكن « بو » بدلا من نسبة الإشارة إلى « سيل » ينسبها إلى القرآن ، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفا رومانتيكيا يجعل من شرايين قلب إسرافيل عودا . والواضح فى كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكى لا يرى فرقا بين الأساطير والخرافات الشعبية والشرقية ونص مقدس كالقرآن . ولا شك أن ثمة أسبابا عدة وراء ذلك ، منها الحرية النسبية التى وجدها ، ووجدها غيره ، فى تناول الموروث الشرقى الإسلامى ، بشكل يتعذر عادة فى تناول الموروث الغربى المسيحى . ومما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل عام ١٨٤١ ، أى قبل صدور حكاية « بو » بأربعة أعوام فقط ، فى معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون أنموذجا للبطل بوصفه نبياً : « لقد اخترنا محمدا ليس لأنه أرفع الأنبياء شأناً ، ولكن لأنه الذى نجد حرية أكبر عند الحديث عنه »[١٨] . وفى هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب الاستشراقى ، الذى من قواعده أيضا انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفى والإبداعى واستمداد مشروعيته من ذاته أى من نماذج التوظيف السابقة .

لقد وجد إدجار الن بو عند بيكفورد ومور وبايرن وسوذى نماذج يمكن احتذاؤها فى توظيف الحكاية الشرقية كما تمثلت فى ( ألف ليلة وليلة ) قبل أى عمل آخر . وجد الإمكانات الإبداعية لتحوير الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها والخروج بالتالى بما يمكن اعتباره معادلا فنيا واقعيا ـ وغربيا بالطبع ـ للشرق العربى الإسلامى . كتب بيكفورد إلى صديقه ساميول هينلى الذى ترجم ( فاتك ) من الفرنسية التى ظهرت بها أساسا والذى أعد الخلفية المعلوماتية للرواية : « المعلومات التى أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلى لقصر الخليفة . . . » ، وبعد ذكره أحد المصادر المحتملة يقول : « ولكن ربما كان من الأفضل أخذها بالمناسبة من الحكايات العربية » ، وهو يقصد ( ألف ليلة وليلة ) دون شك ، التى يشير فى مكان آخر الى أنه قرأها منذ زمن بعيد : إلى حد أننى لم أعد قادرا على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها »[١٩] .

يقول أحد محررى أعمال « بو » إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكى لم يقرأ ألف ليلة وليلة[٢٠] ، ويستند فى ذلك إلى عنوان حكايته : « الحكاية الثانية بعد الألف » بدلا من « الليلة الثانية بعد الألف » ، وكأن « بو » ظن أن فى الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يضيف إليها حكاية أخرى بدلا من ليلة أخرى ، كما فعل من قبله الفرنسى تيوفيل جوتييه والأمريكى

مارك توين بعد ذلك وغيرهما . والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن « بو » بعد صفحتين أو ثلاث من بدء حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها فى « الليلة الثانية بعد الألف » وليس الحكاية الثانية بعد الألف كما فى العنوان . فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود ؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية ؟ أم أنه من نوع الأخطاء التى ارتكبها « بو » فى استشهاداته بالقرآن الكريم التى تتضمن نوعا من اللامبالاة ؟

الإجابة فى تصورى تكمن فى الاحتمالين الأخيرين معا ، بمعنى أن الكاتب ربما تعمد الخطأ فى العنوان ليوحى باللامبالاة ، ولكن لسبب فنى يتصل بالحكاية الاستشراقية بما هى نوع بدأ يفقد قيمته الفنية وينحدر نحو الاضمحلال . وبتعبير آخر كان « بو » ، من خلال الاضطراب الدلالى فى العنوان والنص ، يشير إلى عدم أهمية الدقة فى محاكاة نوع أدبى بدأ يستنفد طاقاته بعد ما يقارب نصف القرن من الاستعمال[21] . ومما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف « بو » مصادر الحكاية ، حيث يشير فى بدايتها وبكوميدية ساخرة إلى أنه عثر عليها فى كتاب بعنوان ( تيل مى ناو إزات شور أور نت ) أو ( أخبرنى الآن هل هو كذلك أم لا ) . لكن الأهم من ذلك توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللقصة الإطارية المعروفة فى ألف ليلة التى تصف كيف بدأت شهرزاد حكايتها وكيف انتهت . فسيتضح للقارىء أن الذى يهم « بو » هو الرحلات والإطار من حيث هى تسمح بإضافات لا تنتهى . وستبدو تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجا مع الإطار أو الرحلات نفسها . فباستثناء الاستشهاد بالقرآن ، يبدو الحضور الشرقى عموما سواء من حيث المضمون أو الشكل ، بعيدا عن الالتحام العضوى بالموضوع الأساسى وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا فى عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك الكشوفات . كان من الممكن من ناحية التقنية أن يحل محل شهريار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلا ، ومحل شهرزاد أى راوٍ آخر . أما تغيير النهاية ، الذى يبرزه « بو » كأنه الاكتشاف المدهش الذى يبرر حكايته ، فليس فيه جديد إذا تذكرنا أن العديد من الكتاب قبل « بو » فعلوا الشىء نفسه .

إن مقارنة سريعة بين حكاية « بو » والحكاية التى نشرها الفرنسى جوتييه عام ١٨٤٢ بعنوان الليلة الثانية بعد الألف ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشراقية عند الكاتب الأمريكى . ففى حكاية جوتييه نجد راويا أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسا فى منزله بفرنسا ، وإذ بفتاتين تدخلان عليه إحداهما شهرزاد والأخرى أختها دنيا زاد ، فتطلب الأولى منه أن ينقذها بحكاية تقصها على شهريار بعد أن انتهت الليالى واستنفذت حكاياتها . عندئذ يقص عليها الراوى ـ المؤلف حكاية تشبه تلك التى نجدها فى ألف ليلة عن شاب مصرى يقع فى العشق يبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك . وفى النهاية يقول الراوى إنه لا يعرف عن مصير شهرزاد شيئا ، إلا أنه يتوقع أن شهريار لم يقتنع بالحكاية فأمر بقطع رأس الراوية الشهيرة[22] .

إننا فى حكاية جوتييه نضع أيدينا على نسيج روائى يلتحم فيه المضمون الحكائى مع الإطار القصصى ، الحكاية التى تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقى ، وهذه اللحمة هى التى تغيب فى حكاية « بو » إذ يفرغ الإطار من مضمونه التقليدى . بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤشرات التفكك وإن بشكل أضعف . ففى استجداء شهرزاد لحكاية إضافية وفى الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية ، وكذلك فى إضعاف عنصر الإيهام بأن الحكاية شرقية أو عربية ، كما عند بيكفورد أو سوذى ، حيث لا نشعر بالمؤلف نفسه أو بيئته المعاصرة ، فى كل ذلك بوادر انحسار نوع أدبى .

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تتحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التى تسير على مثال حكاية « بو » بأستثارة الحكاية الشرقية ممثلة بـ ( ألف ليلة وليلة ) لا لمحاكاتها بالفعل ، وإنما لنقضها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تماما ، وبالتالى إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدى بعد الاحتفاظ بشىء من هيكلها شاهدا على الغياب . نجد ذلك فى القصة الإنجليزية ، التى احتفظت دائما بعلاقة عضوية برصيفتها الأمريكية ، فى رواية مثل ( حلاقة شاغبات ) ( ١٨٥٦ ) لجورج ميريديث ، التى قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن « لوجد

الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوربا الغربية ، ومن القرن التاسع عشر ، وأن صور الشرقية قد وصلت إليه بالسماع » . ثم تضيف فى مكان آخر فى وصف ينطبق أيضا على حكاية « بو » أن الرواية « مشبعة بالروح الغربية ـ على الرغم من أن أشكالها شرقية »[٢٣] تقول إليوت فى معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب ، وفى سياق ثقافى عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل بكثير مما بدت لبيكفورد وبايرون وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية . فلم يعد بإمكان أوروبا ، وبريطانيا خاصة ، وقد تملكت الشرق استعماريا أن تخضع لنتاجه الثقافى . وهذا السياق هو الذى يفسر ظهور أعمال تعيد تقييم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية « بو » ورواية « ميريديث » .

فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدى إزاء الموروث الشرقى فى أعمال مثل قصة وليم ثاكرى القصيرة « لقلق السلطان » ( ١٨٨٠ ) التى يرفض فيها شهريار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهرزاد عن الصراعات السياسية والدينية فى فارس[٢٤] . وفى مجموعة من القصص نشرها لروبرت لويس ستيفينسون بعنوان ( ليال عربية جديدة ) ( ١٨٨٢ )[٢٥] . وهذه المجموعة الأخيرة تناقض الليالى العربية بدلا من أن تحاكيها ، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز « تصير الدهشة ميلودراما ، وتفضى الجزيرة العربية إلى مألوفية لندن ، ويحل القتل محل الحب أسلوباً للاحتيال ، ويمسى الموت ، لا الحياة ، هو المكافأة النهائية »[٢٦] الذى يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهتة كالحكاية الإطارية والراوى .

ـ ٢ ـ

قصة مارك توين ( الليلة الثانية بعد الألف من الليالى العربية ) ( ١٨٨٣ )، تسير أساسا فى الاتجاه النقدى نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعادة للحكاية الشرقية . فما يخرج به الكاتب الأمريكى فى حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من ألف ليلة بتقنيتها وغرائبية أحداثها وأشخاصها[٢٧] . وهى على العموم عمل هزيل فنيا ، وأدنى بكثير مما عرف عن توين فى أعماله المشهورة . التوظيف الأهم لـ ( ألف ليلة ) يأتى فى أهم تلك الأعمال وهى رواية ( هكلبرى فن ) ( ١٨٨٤ ) . هنا تبرز ألف ليلة من خلال المخيال الشعبى فى تصوره لها وللعرب والشرقيين من خلالها . وهذا المخيال الشعبى يعبر عنه الصبيان توم سوير وهكلبرى فن كل بطريقته المميزة . لكن قبل الدخول فى بعض تفاصيل التصور الشعبى لـ ألف ليلة وليلة وتوظيف توين لذلك التصور ، ينبغى الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبى يعنى هنا انسحابها من الأدب الجاد أو الرسمى . فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصى بمضامينه وتقنياته ، وإنما نجد بدلا من ذلك بيئة أمريكية تحتفظ بالحكاية الشرقية على أنه بعض موروثها وتبنى على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها ، وما يفعله الكاتب الأمريكى هو رسم صورة للموروث متضمنا الحكاية الشرقية وكيفية تناولها فى المخيال الشعبى .

المتحدث الأول باسم المخيال الشعبى الأمريكى هو « توم سوير » الذى يلعب دورا رئيسيا سواء فى الرواية التى تحمل اسمه ، والتى نشرها « توين » عام ١٨٧٦ ، أو فى ( هكلبرى فن ) التى يظهر فى بدايتها يعلم بقية الصبية ومن ضمنهم « هكلبرى فن » أو « هك » كما يسمى تصغيرا . يقول « توم » فى فصل عنوانه « ننصب الفخ للعرب » ( وترسم كلمة عرب حسب لفظه الشعبى لها بهذا الشكل (A-rabs) : إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون فى كهف هولو . . . . » يستشهد « توم » برواية ثرفانتيس(دون كيخوته) بوصفها مرجعاً يثبت صدق حكايته ، ويقول إن معركة ستنشب يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحك على « مصباح معدنى عتيق أو خاتم حديدى »[٢٨] . والواضح أن « توم » يمزج رواية ثرفانتيس ، التى تتضمن الكثير من الإشارات إلى العرب ، بـ ( ألف ليلة وليلة ) ، وهو مزج يمارسه المخيال الشعبى عادة فى رؤيته الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء . غير أن من الواضح أيضا أن التوتر العدائى الذى تفصح عنه رواية ثرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم

والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريبا . وما نلحظه بدلا من ذلك هو عملية « خرفنة » Fictionalization - إن صح التعبير - للواقع ، أو الاتكاء على منظور خرافى فى تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائى الأمريكى عبر حكايات دون كيخوته أو ( ألف ليلة وليلة ) بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع .

هذه الأطر والسياقات تجد ما ينفيها فى رواية « توين » . ففى مقابل خيال « توم سوير » تبرز واقعية « هكلبرى فن » بشكوكه المتواصلة : « حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدرنا مع التل . ولكننا لم نجد أسبانا أو عربا ، ولم يكن هناك جمال أو أفيال » ( ص ٨ ) ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية إلى العرب ، فما إن يغيب « توم » ، ويتولى « هكلبرى » مقاليد الأمور بوصفه رفيقاً للزنجى « جم » الهارب من العبودية ، حتى نجده يواصل الدور الذى كان توم يلعبه بوصفه مثقفاً ، بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرفنة للواقع . نجد ذلك فى ما ينقله « هك » إلى « جم » من إضاءات حول تاريخ الاستبداد ، فهو يخبر الزنجى عن الملك الانجليزى هنرى الثامن الذى كان يقتل زوجاته :

« كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم ، ويقطع رأسها فى الصباح التالى . . . وكان يأمر كل واحدة منهن أن تحكى له حكاية كل ليلة ، وكان يجمع تلك الحكايات حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة ، وعندئذ وضعها فى كتاب ، وأطلق عليه كتاب دومزدى الذى جاء اسمه مناسبا موضحا للموضوع » ( ص ٧٩ ) .

العنوان الذى يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات : فقد يشير إلى الكتاب الذى وضعه الملك الإنجليزى وليم الفاتح عام ١٠٨٥ - ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضى وممتلكاتهم ، أو قد يعنى « كتاب القيامة » ، حسب المدلول المباشر لكلمة « دومزدى » ، أو يشير ، كما هو واضح من النص أيضا ، إلى ( ألف ليلة وليلة ) .

إن تعريف ( ألف ليلة ) بأنها كتاب القيامة وربط شهريار بهنرى الثامن ، يعيدانا إلى إدجار آلن بو من خلال الرؤية المأساوية لفن القص ومصير القاص . فكما أن شهرزاد تموت فى حكاية « بو » ، نجد أن « توين » يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للراوية . لكن « توين » يختلف فى إبرازه تسلط الحاكم ، وفى مزجه المدهش للتاريخ بالخرافى الغربى بالشرقى ، ملك إنجلترا بشهريار . هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان فى حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافى والثقافى . وفى هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقى الذى اعتاد أن يحط من شأن الشرق مقابل الغرب . بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة ، فإنه يبقى على قاعدة أخرى دون مساس ؛ فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يبرح خرافيته ، فهو ما زال ممثلا بشهريار وشهرزاد . وفى هذا ما يعيد « توين » إلى « بو » . خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب فى رواية « توين » مثلما تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجديته وانغراسه فى لحمة التاريخ الإمبيريقى فى حكاية « بو » . فعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى « توين » ، نجد فى تناوله احتفاظا بالتقسيم القديم الذى يمنح الغرب حقيقة الوجود المادى ، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال .

الإشارة الثالثة للشرق العربى فى ( هكلبرى فن ) ، بعد إشارة « توم سوير »للعرب ، وإشارة « هك » لـ ( ألف ليلة ) ، تكرس الغرائبية التى جاءت فى التخيلات الافتتاحية لتوم . هنا نجد مشهدا للزنجى جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الآفاق يدعى أحدهما أنه ملك والآخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير . يقوم هذان اللصان ، وكأنهما جاءا ليؤكدا ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام ، بالتخطيط لبيع جم وإعادته مرة أخرى للعبودية ، وفى سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجى الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه ، فى جعلانه فى هيئة الملك لير ، لكن المساحيق تجعله مرعبا « مثل رجل غرق منذ سبعة أيام » بتعبير هك . ثم يحضر الدوق لوحا خشبيا ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : « عربى

مريض ـ ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجا » ( ص ٨٠ ) . ولا أظن من الضرورى الإفاضة فى التعليق على الرواسب التصورية التى ينضح بها هذا المنظر المضحك ، فنحن إزاء كاريكاتير يختزل الكثير من متفرقات الرؤية الاستشراقية وخطابها الأدبى بغرائبيته وفوقيته . وليس من المهم كثيرا بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكرستها .

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموما لا تلغى على أية حال ما نلاحظ من حيادية نسبية فى تناول « توين » لـ ( ألف ليلة وليلة ) ووضعه الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها ، وهى حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق فى ذلك التناول ، وقد ساعد على تلك الحيادية أن « توين » كان ناقدا قاسيا لمجتمعه ليس فى ( هكلبرى فن ) وحدها وإنما فى أعمال أخرى ، منها ذلك الذى وصف فيه رحلته إلى الشرق ، وبالذات فلسطين ، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو كتاب ( الأبرياء فى الخارج ) ( ١٨٦٩ ) ، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكيين مؤكدا أن العرب الذين أضفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض . وعلى الرغم من جنوح « توين » للمبالغة فى واقعيته بقصد تحطيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميدية ، فإنه يعبر بشكل عام عن الرؤية التى بدأت تسود فى عصره نحو الشرق ، والتى تتسم بعدم الاكتراث كثيرا بأولئك الشرقيين أو بموروثهم ، وبإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية ، أو تلزم الحيادية والتأمل الفلسفى وربما الإفادة أيضا لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة ، كما كان الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز . انحسار الحكاية الاستشراقية ، ودخول عمل كـ ( ألف ليلة ) منطقة الموروث الشعبى ، هى بعض مؤشرات هذه الرؤية التى نجد امتدادها فى النصف الأول من القرن العشرين .

## ـ ٣ ـ

فى رواية بعنوان ( مأساة أمريكية )،( ١٩٢٥ )،للروائى الأمريكى « ثيودور درايزر » نجد توظيفا محايدا لـ ( ألف ليلة ) ، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التى وجدناها لدى « بو » و« توين » . فى هذه الرواية ، فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، تبرز حكايات شهر زاد بما هى عمل قصصى خيالى يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول فى مواقف سجالية على المستوى الثقافى أو غيره . ولربما كان فى متغيرات العصر ، وفى مقدمتها انحسار الشرق العربى الإسلامى بتضاؤل حجمه السياسى ـ الثقافى على خريطة العالم ، وتصاعد التفوق الحضارى والهيمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى ، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى « درايزر » وربما لدى غيره أيضا استمراراً للبدايات التى وجدناها فى رواية مارك توين ( هكلبرى فن ) .

تدخل ( ألف ليلة وليلة ) رواية مأساة أمريكية من خلال الموروث والمخيال الشعبى بوصف ( ألف ليلة ) مجموعة من الحكايات الرومانسية . ولأن لرواية درايزر طابعاً رومانسياً أيضا فإن من الطبيعى أن يتقاطع الكتابان . والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التى يأتى فى طليعتها الابتعاد عن الواقع وتحقيق الأحلام فى عالم سحرى ملىء بالمعجزات[٢٩] .

رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسى لكنه لا يطغى عليها بما هى رواية ، لأنها كتبت فى سياق المذهب الطبيعى الذى نشأ فى فرنسا وتأثر به روائيون مثل درايزر ونورس وغيرهما من الأمريكيين فى أوائل القرن . والمعروف أن هذا المذهب يتوازى مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها فى تصوير الإنسان بوصفه ضحية لبيئته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها . وتبرز رواية درايزر هذا عبر بطلها الشاب « كلايد جرفش » الذى تخلب لبه حياة الثراء ويسعى فى سبيلها إلى الزواج من فتاة غنية ، مضحياً بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحاً ، وبعد أن وقفت فى طريقه . نراه يخطط لقتلها ، لكنها تموت غرقا وهو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها . وحين يحاكم نجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقنه إياها محاميه*، ثم يفشل فى ذلك فيحكم عليه بالإعدام ، وينفذ فيه الحكم فعلا .

تبدأ رومانسية ( ألف ليلة ) بالظهور مبكرة فى هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير . والمعروف أن

قصة علاء الدين ليست جزءاً من ( ألف ليلة ) لكنها التحمت بها فى المخيال الشعبى التحاما نجده فى بعض ترجمات الكتاب وتفصح عنه رواية درايزر عبر المقارنة التى يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء فى حكاية علاء الدين والتماع الأضواء وجاذبية الترف فى العالم الذى يدلف إليه الصبى كلايد . فالثراء الذى يراه فى فندق جرين - ديفسون فى كانساس سيتى « يبدو باهراً ، علاء دينى فعلا » ( ص ٥٣ )[٣٠] وحين يقابل الفتاة الأولى فى حياته فى أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان « مذهلا تماما مثل مشاهد علاء الدين » ( ص ٦٦ ) . ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندرا الفتاة التى تقوده إلى حتفه ، فهى تبدو متلألئة « ببريق يشبه ما فى ( قصة ) علاء الدين . . . » هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعى العام وهو يواجه كلايد بتهمة القتل : « الأمر واضح إذاً . . إنها حكاية من حكايات الليالى العربية ، حكاية المسحور والساحر » ( ص ٦٨١ ) .

لكن ملاحظة المدعى العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد فى الرواية ما يشير إليه مباشرة . وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذى يتهيأ فيه كلايد للموت . هنا يتلقى السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما ( روبنسون كروزو ) و ( الليالى العربية ) ( ص ٧٧٦ ) ويعلق درايزر على الحدث قائلا إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة « الرواية الرومانسية الخفيفة التى تصور عالما يتمنى لو كان له منه نصيب » بدلا من قراءة الرواية التى تصور عالم الواقع القاسى سواء خارج السجن أو داخله ( ص ٧٧٦ ) . ويتضح من هذا التعليق أن الروائى لا يعتبر ( ألف ليلة وليلة ) أكثر من رواية رومانسية خفيفة أى بالشكل الذى توحى به مقارناته بقصة علاء الدين ويتناقض تماما مع رؤية إدجار ألن بو ومارك توين وغيرهما من قبل . لكنّ فى توظيف درايزر ما يوحى أيضا بتلك الرؤية المظلمة التى وجدناها من قبل ، حتى وإن لم يقصد إليها الروائى قصدا ، بل وحتى إن تناقضت مع رؤيته الظاهرة[٣١] . ففى إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقى بظلال كثيفة على ربط المدعى العام بين كلايد وتلك الحكايات ، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت فى المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته ، كأنما هو شهر زاد تحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل . لكن هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال فى غياب القرائن النصية ، وما نجده يؤكد القراءة الأولى الظاهرة ؛ وهى أن ( ألف ليلة ) ليست سوى عمل رومانسى مسلٍ ليس من وجهة نظر كلايد جرفش وحده ، وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضا .

فى مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية فى فن القص أو الدخول فى سجال ثقافى مع الشرق ، وإنما الوقوف على الجوانب التى اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان ، أى من أجل ما هو مألوف فيها أى بوصفها حكايات مسامرة وترويح عن النفس . وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائى ، ثانوى نسبيا ، مثل درايزر ، عند هذا المستوى ، فإن من الضرورى أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة . وسيتضح من المثال الرابع والأخير فى هذه القراءة أن عودة الاهتمام بـ ( ألف ليلة ) بشكل جاد ليس مرتبطا بعبقرية الروائى وحدها ، وإنما بنشوء الظروف التى استدعت تناولا جادا آخر .

## - ٤ -

فى عام ( ١٩٦٦ ) نشرت مجلة « نيوزويك » حديثا لروائى أمريكى فى السادسة والثلاثين من عمره اسمه جون بارث يقول فيه : « إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقيه من أمثال همنجواى وفوكنر وبورخيس » . ثم يضيف :

« إن مستقبل الرواية مشكوك به . . . لذا فإننى أبدأ مفترضا « نهاية الأدب » وأحاول أنْ أقلبها . أعود إلى ثرفانتيس ، وفيلدنج ، وشتيرن ، والليالى العربية ، أعود إلى الإطار المصطنع والحكايات الطويلة المترابطة . إننى مهتم بحيل القصّ ، بما يمكن عمله باللغة »[٣٢] .

وبعد سنتين أصدر بارث رواية بعنوان ( ضائع فى بيت المتعة ) ( ١٩٦٨ ) وظف فيها ( ألف ليلة وليلة ) كما لم توظف من قبل ، سواء من حيث الكيف أو الكم . وفى ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص فى مجلد واحد عنوان الأولى ( دنيا زادياد ) ( أو

« ملحمة » دنيا زاد ) ونال على المجموعة التى حملت عنوان ( الكمير ) الجائزة الوطنية للكتاب . ثم تتالت توظيفات بارث لـ ( ألف ليلة ) فى ثلاث روايات هى ( رسائل ) . ( ١٩٧٩ ) و( حكايات تايدوتر : رواية ) ( ١٩٨٧ ) ، وأخيرا ( الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار ) ( ١٩٩١ ) .

ومن هذه العجالة يتضح أننا إزاء خارطة روائية يصعب اختزالها فى صفحات قليلة ، وأن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة ، خاصة إذا قيست بالأعمال التى سبق التوقف عندها . ولذا فلن أحاول حتى ، مجرد المحاولة ، أن أقف على هذه الأعمال الكثيرة كلها ، بل سأكتفى بالإشارة إلى أولى رواياته توظيفا لـ ( ألف ليلة وليلة ) وهى ( ضائع فى بيت المتعة ) ثم ( دنيازادياد ) وأخيرا سأتوقف وقفة أطول نسبيا عند آخر أعماله ( الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار ) . وفى تناولى هذا سيكون تركيزى ، بطبيعة الحال ، على الجوانب التى تشكل امتدادا لما طالعناه عند الكتاب السابقين .

الجوانب المتصلة بتقنية القص فى ( ألف ليلة ) هى التى استغرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الأعمال الخمسة التى تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر . غير أن انشغاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية فى المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشراقى فى أعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الغربيين ومن ضمنهم من تناولت فى هذه القراءة . وسنرى فى روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية القص بمظاهر الخطاب الاستشراقى وكيف يدعم أحدهما الآخر .

الفرضية الأساسية التى ينطلق منها بارث فى كتاباته القصصية هى ، كما أشار فى حديثه المقتبس قبل قليل ، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية . فنحن فى عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته ، لأن الأدب ، خاصة الفن القصصى ، يعتمد على الأنا بوصفها مركزاً ، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوى أو الشخصيات . وهذه الأنا هى التى انطلق منها ديكارت ، وهى أيضا التى انهارت تحت مطارق الفكر المابعد ديكارتى . وبانهيار الأنا أو تصدعها أصبح من الصعب التحقق من وجود شىء اسمه الواقع ، وحل محل ذلك الواقع فى القص التقليدى مرايا مهشمة ترقبها ذوات متشظية . حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائى وما هو داخله إلا من خلال اتفاق مجموعة من الناس . « إن الفرق بين الخيال الذى نسميه واقعا والخيالات التى نسميها خيالا يأتى من الإجماع الثقافى . . . » كما يقول بارث[٣٣] . ولذا كان من الطبيعى أن تعج أعمال كاتب كبارث بالشخصيات التى تثير الأسئلة حول هويتها إذ تتعدد وتتداخل فى ( ضائع فى بيت المتعة ) نجد مؤلفا يشك أن « حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية » ( ص ١١٣ )[٣٤] . أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدى أى ليس رواية تحاكى ما يعرف بالواقع ، وإنما رواية تحاكى الروايات ، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة الباروديا أو البارودى .

سخرية الرواية من نفسها ، أو محاكاة الأدب نفسه ، وانشغاله بأدبيته وليس بما هو خارج عن ذلك ( وبارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلا ! ) هو الأسلوب الوحيد ، فى نظر بارث ، الذى يمكن من خلاله إنتاج شىء اسمه الأدب . ما يسميه بارث « أدب الاستنفاد » هو أدب المرحلة ، الذى قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة ، والذى من رواده ، كما يقول الكاتب الأمريكى ، بيكيت ونابوكوف وبورخيس[٣٥] . والمنطلق الأساسى لهذا الأدب هو القناعة بأن الأساليب التقليدية قد استنفدت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته ، لأن مفتاح الكنز هو الكنز كما يقول الجنى فى « دنيازادياد » .

فى ( ضائع فى بيت المتعة ) نجد نموذجا لأدب الاستنفاد هذا الذى تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية ، التى كلما فتحت واحدا وجدت بداخله آخر ، مما لا يقنعك فى النهاية بأنك فى أحد تلك الصناديق ، أو فى حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات . الرواية ( إن كانت هناك رواية ) هى السيرة الذاتية للفنان . ولكن على النقيض من السير الأخرى ، ( صورة الفنان فى شبابه ) لجويس مثلا ،

التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية ، على التقنية ، لأن الشكل هو البطل الحقيقى ، أما الكاتب فلا وجود له خارج النص . ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد نموذجا آخر لتلاحم المؤلف مع النص : « إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هى التى تغرق . . . » ( ص ١١٧ ) .

الالتحام مع شهرزاد يتكرر فى قصة ( دنيا زادياد ) التى تشكل مع ( ضائع فى بيت المتعة ) ، كما يرى بعض النقاد ، ثنائيا يقرأ معا[٣٦] . فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجنى الذى يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين ولكن لا غموض فى هويتها ، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية . ومثلما يحدث فى قصة الفرنسى جوتييه يأتى من يخبر شهرزاد ودنيازاد بأنهما موجودتان فى كتاب اسمه ( ألف ليلة وليلة ) ، بل من يروى لهما ما قالتاه لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة . والذى يفعل ذلك هو الجنى أو الروائى الأمريكى المعاصر ضمن مسعاه لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان ( دنيازادياد ) . وبذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه ، كما يقال ، لتشتبك الحكايات ويتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها .

لكن تقنية القص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ما هنالك فى قصة بارث ، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد . الشىء الآخر الذى يبرز فى القصة ، خاصة جزءها الأول ، هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق ( ألف ليلة ) والغرب الأمريكى الحديث . فمن الصعب أن لا نضحك حين نسمع دنيازاد وهى تشير إلى أختها « شيرى » ، تصغيرا لشهرزاد ، التى كانت طالبة جامعية متخصصة فى « الفنون والعلوم بجامعة بنوساسان » ومتفوقة فى دراستها وفى الألعاب الرياضية ، وملكة للاحتفال السنوى الذى تقيمه الجامعات ( الأمريكية طبعا ) لخريجيها القدماء إذ يعودون لزيارتها ( هوم كمنج ) ، أو حين تشير إلى أبيها بأنه « دادى » على الطريقة الأمريكية ، إلى غير ذلك . هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافى ، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية ، هى ما سيعود بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة فى روايته ( الإبحار الأخير لشخص ما البحار ) .

فى حواره مع دنيازاد وأختها يقول الجنى ( بارث ) إن « بغداد الوحيدة هى بغداد ألف ليلة ، حيث تطير السجاجيد وتتقافز الجن من الكلمات السحرية . . . » ( ص ٢٥ ) . يقول ذلك فى معرض تأكيده على أن بعض الخرافات أكبر قيمة مما يسمى واقعا ، وأن جمال تلك الخرافات هو الذى يحيلها إلى واقع . وإذا كانت هذه المقولة تنتمى إلى فلسفة القص ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وتقنية الرواية ، وما إليها ، فإنها أيضا لا تخلو من مدلولات ثقافية خطابية أبعد فيما يبدو مما خطر ببال الروائى الأمريكى خاصة حين جاء ليقيم عليها عالما روائيا كثيفا فى رواية ( الإبحار الأخير ) .

تتألف رواية بارث الأخيرة من عالمين يبدآن مستقلين ثم يتقاربان تدريجيا ويشتبكان من خلال البناء الروائى ، المنقسم أيضا إلى قسمين يروى كل منهما أحداث أحد ذينك العالمين . العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديدا ، بينما الثانى هو عالم الشرق كما ترويه ( ألف ليلة وليلة ) . الشخصية الأساسية التى تربط العالمين هى شخصية « سيمون بيلر » الأمريكى الذى تقذف به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الثمانينيات إلى بصرة ( ألف ليلة ) وما حولها ، ليصير هناك السندباد البرى ويقابل السندباد البحرى فى منزله ويروى كل منهما قصصه لمجموعة من المدعوين . الأمريكى بيلر يروى قصصه عبر سبعة إبحارات تشكل ما يشبه الفصول ، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروى فيها بيلر جانبا من مغامراته فى منزل السندباد البحرى وهى عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد البحرى ، الذى يقوم بدوره برواية حكاياته المعروفة ، أى يعيد ما هو معروف فى ( ألف ليلة وليلة ) من إبحاراته هو . أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته « شخصا ما » ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته ، بين بيلر الأمريكى والسندباد الحمال أو البرى فى ( ألف ليلة ) وجون بارث - أيضا - فبين الاثنين شبه واضح . هذا طبعا بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للذات التى يثيرها بارث هنا وفى أعماله الأخرى .

لتحقيق القفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث ، فى أقرب الاحتمالات ، على الحيلة

الفنيـة التي وجدهـا لدى مـارك توين في قصـة ( يـانكي من كونيتكت في بلاط الملك آرثر )» ( ١٨٨٩ ) ، التي يذهب فيها أمريكي من القرن التاسع عشـر إلى عصر الملك الإنجليـزي الأسـطوري آرثر ، ويحـاول هناك تحديث المجتمع وتعـريفـه بمنجزات المدنية الحديثة . الفرق هو أن بارث بدلاً من حيلة الضـرب على الـرأس يستعمل حيلة الغـرق ، لكن القصتين تقتربان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضي لنقد الحاضر . فبارث هنا مشغول أكثر مما في أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي يعج بها عالمه الأمريكي المعاصر ، كالعلاقات الزوجيـة ، وتصدع القيم التقليـدية ، وانهيـار الأسرة ، وعـزلـة الفـرد في سعيـه لتـأمـين العيش ، وإضرابات العمال ، وما إلى ذلك[٣٧] .

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارث عناصر الإقناع والإثارة والهزل . فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكـات إضافـة إلى لحظات الترقب والخوف . إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر ، القائمة على الغرائبية ، تكثف في الجانب الشرقي من القصة ، أي في الفواصل الداخلية التي يروي فيها بيلر مغامراته . وتأتي ( ألف ليلة ) هنا لتمد الروائي بمختلف جـوانب الصـورة : الشخصيـات المضـحكـة ، والكلمـات العـربيـة التي يخـطيء بـارث في الكثـير منهـا ، والتعليقـات والتصورات المنـاقضة لمـا يعـرفـه إنسـان القـرن العشرين ، والإباحيـة الجنسية التي يتحقق فيهـا ما لا يتحقق لبيلر في بلاده من فنتازيا وإفصاح لا تصـل إليه ( ألف ليلة ) نفسها في أكثر مشاهدتها احتشاما . ومع أن الرواية تشير في مجملها نحو نوع من التداخل ـ وهو تـداخل فـردي على أيـة حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوثق ـ فإن مجمل القص يقع في منطقة الاختلاف بين العالمين ، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيتـه ومشكلاتـه وجديتهـا الملموسـة من ناحية ، وعالم الشرق بغرابته ولا زمنيته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسلية للقارىء الأمريكي بالدرجة الأولى .

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكيء بارث بصورة واضحة على قواعد الخطاب الاستشراقي المـألوفـة .يستعير من« بو »دهشة شهريار عند سماعه أخبار العـالم الحديث واطمئنـانه لسمـاع ما يألفه من غرائب الجن وطائر الـرخ وما إليهـا . فالسنـدباد البحري ، الذي يقوم بدور شهريار إلى حد ما ، يجد في إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعاً من الأعاجيب الفنتازيـة ، بينما يرى في قصـة القارب الـذي أصيب بالعـطف في إحدى نزهات بيلر البحرية الحديثة نوعا من الواقعية : « إنها قـطعة صغيرة رائعة من الواقعية في بحر من الفنتازيا » ( ص ٦٠ ) . أما أحد الجـالسين فيعلق بعـد ذلك بـأن ما يـرويه بيلر غـير منـطقي ، وأن المعقول هي أخبـار طائـر الرخ في حكـايـات السندباد . ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة « الواقعية الإسلامية » ( ص ١٣٦ ) للإشارة إلى الاختـلاف النسبي في مفهـوم الواقعيـة . وليس مما يهم بـارث كثيرا ، كـما يبـدو ، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة في حشره الإسلام ضمن إطار خـرافي ومتخلف . ذلك أن مـا يهم الروائي الأمـريكي هـو « الاختـلاف الغرائبي لـلإسلام » حسب العبـارة الـواردة في ص ١٩٩ ، وضرورة أن يبقى في قفص الخرافـة لأن « بغداد الوحيدة » كما يقول بارث على لسان الجني في « دنيازاد » هي بغداد ألف ليلة .

بيد أن جزءاً من إحساسنا بـاختلاف الشـرق عن الغرب لا يأتي من انفصامهما ، وإنما من التماس الذي يحدث بينهما بين الحين والآخر . فالشرق موجود أيضا في قصة بيلر المعاصرة ، أي في حياته بوصفه أمريكيا في القرن العشرين . وأهم مناطق التماس هي العلاقة العائلية التي تنشأ عندما تتخـذ ابنة بيلر صديقا لها من عمان يواصل دراسته العليا في علم البحار في جامعة بوسطن . لكن بارث يبقى الشاب بعيدا عن السرد ، نسمع به ولا نقابله ، هذا إضافة الى أن بيلر يفضل أن لا يسميه بـاسمـه وهـو « مُسَلَّم » وإنمـا يـدعـوه« الغـامض » The impenetrable (ص ١٩٤ ) . وتتسق مـع هـذه الإشـارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذي موّل مشروعا بريطانيا لصناعة سفينة تشبه السفن العـربية القـديمة ينـوي صاحبهـا الإبحار في رحلة مشابهة لرحلة السندباد ( ص ٣٢٥ ) . وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم ( ألف ليلة ) ويجد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يندهش لجهل الناس بالساعة ، ويتسـاءل عن مدى انغـلاق هؤلاء ، مع انهم عـرب وليسوا

إيرانيين « رجعيين » تحت حكم الخميني ، حسب تعبيره ( ص ٤٠٧ ) .

مناطق التماس في الرواية تتضمن نوعاً من الواقعية التي تساند غرائبية ( ألف ليلة ) ، وهذه المساندة إما مباشرة ، كما في العماني الغامض غموض الشرق ، وفي مزج السلطان قابوس بعالم يقرب من العالم الأسطوري للسندباد ( وهذا حدث انتقاه الروائي انتقاء ) ، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التي تقابل دهشة شارلمان الأوروبي لرؤية الساعة التي يقال إن هارون الرشيد أهداها اليه . ففي كل هذه الحالات يساعد ما هو معقول وواقعي على تمرير ما هو غير معقول وغارق في الخرافة .

ومع أنه لا يساورنا الشك في أن جون بارث يعرف العالم العربي والشرق الأوسط ، فإن في الرواية ما يوحي بأن معرفته مكتبية أكثر منها واقعية . فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر ( فهما متطابقان في تاريخ الولادة وظروفها والتعليم وكتابة الرواية ) ، خاصة في إشارته إلى كتابين أنجزهما بيلر،هما ( الرائع ) و ( زنجبار ) ، يتناول الأول الامبراطور العثماني سليم الأول ، والثاني التجارة العربية البحرية في العصور الوسطى . ويقول بيلر عن كتابيه « إنهما قد أُنجزا عن طريق البحث المكتبي فقط وذلك بتأثير الليالي العربية التي ألهمت مؤلفها » ( ص ١٩٦ - ١٩٧ ) . ولكن لعل الأهم من ذلك كله هو المبرر النظري الذي يبدو أنه ترك أثراً في رؤية بارث للشرق العربي . فهو في إحدى محاضراته المنشورة يقول ، داعما مقولة الاختلاف الثقافي ونسبية ما يسميه الواقعية « إن جارسيا ماركيز يخبرنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو ساكسون - سريالية في قصصه هو الواقع اليومي في بلاده »[٣٨] . فهل يظن بارث - قياسا على هذا - أن خرافية الشرق كما ترسمها حكايات السندباد هي بشكل أو بآخر واقعا يوميا في البلاد العربية ؟

في إشارة لإحدى الروايات ، التي كان سيمون بيلر يعمل على إنجازها ، يقدم بارث ما يمكن اعتباره إضاءة لطبيعة الكتابة لديه هو . يقول إن بيلر كان يعمل على رواية « تجمع محاولاته الأولى لكتابة القصة وقدراته المتأخرة بوصفه كاتباً للمقال الشخصي ومعلقاً على عصرنا » ( ص ٢١٠ ) . والواقع أن هذا يساعد فعلا على فهم عمل مثل ( الإبحار الأخير ) وكثير مما سبقه ، حيث يمتزج الواقع بالخرافة والجد بالهزل والتوثيقي بالفنتازي . وكنا قد رأينا ما يشبه هذا المزج في حكاية إدجار آلن بو ، وما سبقها من حكايات استشراقية ، تعضد رؤيتها الخرافية للشرق بهوامش معلوماتية تسبغ على الخرافة الكثير من مصداقية الوثيقة أو المقال . فما الفرق بين استشهاد « بو » بالقرآن الكريم وإشارة بارث إلى « الواقعية الإسلامية » ؟ ولماذا يتوتر الحرص من بيكفورد في نهاية القرن الثامن عشر إلى بارث في التسعينيات من القرن العشرين على إبقاء المسلمين العرب في دائرة الكراهية للعلم ، حين نقرأ في ( فاتك ) عن نفور المسلمين من العلوم ، ويذكرنا الروائي الأمريكي بجهل العرب بالساعة وتفضيلهم لخرافات الرخ والعفاريت ؟ إن منطق استقلالية الفن وحرية المبدع تتهاوى أمام النزعة التوثيقية في كثير من هذه الأعمال وأمام التشويه والعبث الناجين عن تأليفها سواء أكان ذلك مقصودا أم غير مقصود .

## الهوامش :

(١) انظر : John Barth: **The last Voyage of Somebody the Sailor,** (New York: Doubleday, 1991) .

(٢) انظر : **Best Selections From the Arabian Nights Entertainments,** ed E.S. poole, (New York: Hart Publishing Co., 1976), p. lx.

(٣) انظر : Martha Pike Conant, **The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century** (New York, 1908)

ولعل من الطريف واللافت للنظر في هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذا المقال ظهور فيلم من نوع الرسوم المتحركة بعنوان « علاء الدين » من إنتاج شركة « والت ديزني » الأمريكية التي حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة . ولا شك أن اختيار هذه الشركة لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات في الغرب وتجذرها في الموروث الشعبي الغربي ( انظر مجلة تايم الأمريكية ، ٩ نوفمبر ١٩٩٢ ، ع ٤٥ ) .

(٤) سهير القلماوى ، **ألف ليلة وليلة** ( القاهرة : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٦ ) ص ٦٤ .

(٥) القلماوى ، **ألف ليلة وليلة** : « فأصبح الشرق عند كثير من هؤلاء القراء الغربيين يساوى ألف ليلة وليلة » ، ص ٦٨ . ويشير فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك فى الموقف الأمريكى فى القرن التاسع عشر : « كان لقراءة الليالى العربية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكى حتى قبل سفره إلى الشرق ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقى » :

Fuad Sha'ban, **Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America** (Durham, North Carolina: The Acorn Press 1991)

انظر أيضا رنا قبانى :

**Europe's Myths of Orient** (London : Pandora Press, 1986), p. 29.

« أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقى بشرق الحكايات » ، وإدوارد سعيد ، **الاستشراق : المعرفة . السلطة . الإنشاء** ، ترجمة كمال أبو ديب ( بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ٢ ١٩٨٤ ) ص ١٩٠ .

(٦) انظر إدوارد سعيد **الاستشراق** ( الملاحظة السابقة ) ؛ وميشيل فوكو **الكلمات والأشياء** ترجمة مطاع صفدى وآخرون ( بيروت : مركز الإنماء العربى ، مشروع مطاع صفدى للينابيع IV ، ١٩٨٩ - ١٩٩٠ ) ، وكذلك :

**The Archeology of Knowledge,** trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972) .

(٧) انظر : Saad A. Al- Bazei, **(Literary Orientalism in 19 th Century Anglo- American Literature: Its Formation and Continuity)** diss., Purdue Universty, 1983.

(٨) انظر : **Islam and Arabs in EarLy American Thought, p.x**

وانظر ايضاً : سعد البازعى ، « **النموذج العبرانى فى الأدب الأمريكى** » **المحاضرات** ( جده : النادى الأدبى الثقافى ، ١٩٨٨ ) مج ٥ ص ص ٦٧ - ٨٤ .

(٩) انظر : **The Short Fiction of Edgar poe:** An Annotated Edition by Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Books-Merrill Co., 1976) pp. 504- 512 .

الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .

(١٠) « ولكن الملك وقد قُرص بما فيه توقف عن الشخير ، وأخيرا قال هم ! ثم هوو ! وبعد أن فهمت الملكة أن هذه الكلمات ( العربية دون شك ) تعنى أنه انتبه . . . » ( ص ٥٠٦ ) .

(١١) فى تعليقاته على النص يشير محرر الكتاب **The Short Fiction of Edgar Allan Poe, 540** إلى عدم وجود اقتباس بو فى ترجمة سيل .

(١٢) يلفت نظرنا أولا أن بو لم يعتد إلحاق حكايته لهوامش توثيقية ، وثانيا أنه فى حكاية هجائية بعنوان « كيف تكتب مقالا لمجلة بلاكوود » يسخر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى ، كالصينية ، بمجرد الاستشهاد بعناوين مثيرة من آدابها . يقول إنه بالإشارة إلى « الرواية الصينية المبجلة جوكياولى سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب الصينى . وبهذه الطريقة يمكن المضى دون ( معرفة ) بالعربية ، أو السنسكريتية ، أو لغة الشيكاساو »

**The Short Fition of Edgar Allan poe,** p. 361.

(١٣) انظر : **The Caliph Vathek, ed.** Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, (1970), p.8.

ولمزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراق انظر :

William j. Gemmett, William Beckford (Boston: Twayne Publishers).

(١٤) انظر : **The Letters of Thomas,** ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford: The Clarendon Press , 1964), II, 512 .

وانظر أيضا :

Wallace Cable Brown, **(Thomas Moore and the English Intest in the East)** Studies in Philolgy, 34, (1937), 576- 88.

(١٥) انظر : Burton Pollin, **(Poe and Thomas Moore),** Emerson Soaety Quarterly, 63 (june 1972), 166- 63.

(١٦) يمكن اعتبار « بو » أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتما بالموروث العربى الإسلامى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . الآخر هو واشنطن ارنفج . فعدا ( حكاية ألف ليلة ) وقصيدة ( إسرافيل ) كتب « بو » قصيدة أخرى بعنوان ( الأعراف ) يشير فيها إلى المفهوم القرآنى للأعراف . وله مجموعة حكايات بعنوان ( حكايات الجروتسك والأرابيسك ) يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم المادة . ومفهوم الأرابيسك بالذات مستقى فى الأساس من التوجه التجريدى أو اللامحاكاتى فى الفن الاسمى . انظر :

David Hoffman, **Poe** (New York, Avon Books, 1972) pp. 203- 4

(١٧) يشير هوفمان إلى هذا الخطأ فى ص ٥٢ ( انظر الملاحظة السابقة ) .

(١٨) انظر : Thomas Carlyle, (**The Hero as Prophet. Mahomet: Islam.** On Heroes and Hero Worship, ed. W. H. Hudson (London: Everyman's Library 1973), P. 278

(١٩) انظر : Lewis Melville, **The Life and Letters of William Beckford of Fonthill** (London : William Heinmann, 1910), PP. 129- 30

(٢٠) انظر : Stephen Peithman, ed. **The Annotated Tales of Edgar Allan poe** (New York: Doubleday & Co., 1981), p. 464.

(٢١) لعل من الضرورى أن أضيف أن لا مبالاة « بو » بمحاكاة الحكايات الشرقية لا تتناقض بالضرورة مع إعجابه بها ، فقد عبر عن إعجابة فى رد ساخر على أحد الذين أعربوا عن احتقارهم لتلك الحكايات . انظر Peithmann ( الملاحظة السابقه ) ص ٤٦٤ .

(٢٢) انظر : Theophile Gautier, (**The Thousand and the Second Night)** The Works of Theophile Gautier. tr & ed. F.C. de Sumichrast (New York: George D. Sproul 1902) 2: 227- 67 ¾

(٢٣) انظر : Meredith: **The Critical Heritage** ed. Ioan Williams (New York: Barnes & Noble, Inc. 1971) , p.4

(٢٤) انظر : **William Thackeray's Complete Works** (New York: Harper and Bross., (1903), 5: 47.

(٢٥) انظر : **The Complete Works of Robert Louis Stevenson** (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9.

(٢٦) انظر : Irving Ş. Saposnik, **Robert Louis Stevenson** (New York: Twayne Publishers Inc., 1974), pp. 66- 67.

(٢٧) انظر : **(1.002 nd Arabian Night in Satires and Burlesques,** ed Franklin R. Rogers, The Mark Twain Papers (Berkeley: Univ. of California Press, 1967)

(٢٨) انظر : Huckiberry, Finn ed. Kenneth S.Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc, 1961) , pp. 7-8.
الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .

(٢٩) لا شك أن ألف ليلة وليلة قدمت منذ البداية فى أوربا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة « رومانسية » فى وصف تلك الحكايات جون بين Payne فى ترجمته لها عام ١٨٨٢ ، حين أشار فى المقدمة إلى أن ترجمته « أول ترجمة كاملة للملخص العربى العظيم من القصص الرومانسية . . . »
Rida A. Hawari, (**The Cult of the Exotic in Victorian Literature: The Nights** Translations of William Torrens and Edward Lane),
**مجلة الملك سعود** مج ٤ ( الآداب ٢ ) ( ١٤١٢ ) ص ٦٨ . وحول مفهوم الرومانسية فى القصص الشعبى انظر نبيلة ابراهيم ، **قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية** ( بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤ ) ص ٤٩ .

(٣٠) انظر : Theodore Dreiser, **An American Tragedy** (New York: The New American Library, 1964)
أرقام الصفحات فى النص من هذه الطبعة .

(٣١) يقول الناقد الأمريكى لزلى فيدلر فى استقراء شامل للرواية الأمريكية إن من خصائصها « الابتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة يائسة لتفادى حقائق التغزل والزواج والحمل » ( ص ٢٥ ) ، ثم يضيف فى مكان آخر إن « إحدى المشكلات التقنية الرئيسية التى واجهها الروائيون الأمريكيون هى تحوير الأشكال غير المأساوية لنهايات مأساوية » ( ص ٢٨ ) :
Leslie Fiedler, **Love and Death in The American Novel** (New York: Stein and Day, 1960) .
ويتفق مع فيدلر حول النزعة غير الواقعية فى الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذى يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصا رومانسية تقع فى منطقة وسطى بين الحضارة والبدائية أو بين الواقعى والمتخيل . انظر :
Richard Chase, **The American Novel and Its Tradition** (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1957) , p. 19.

(٣٢) انظر : **Newsweek 68** (8 August 1966) وانظر أيضا مقالة بارث الشهيرة حول ( أدب الاستنفاد ) (The Literature of Exhaustion)فى
John Barth, **The Friday Book: Essays and Other Nonfiction** (New York: G.P .Putnam's Sons, 1984),p. 221.

(٣٣) **The Friday Book,** p. 221

(٣٤) **Lost in the Funhouse** (New York: Bantam, 1969)
الإشارات فى القص هى إلى هذه الطبعة .

(٣٥) انظر : John Stark, **The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth:** (Durham: Duke Univ. Press, 1974).

(٣٦) John Barth, **Chimera** (Canzda: Ballantine Books, 1988), pp, 11-64.

(٣٧) انظر : Stan Fogel & Gordon Stetaug, **Understanding john Barth** (Columbia, S.C: Univ. Of South Carolna Press, 1990), p.5.

(٣٨) انظر : **The Friday Book,** p. 222.

# آفــاق نقــدية